

Obraz a dzieło literackie

Przestudiowałem, jak mi się wydaje, najważniejsze typy obrazów, ograniczając się zresztą wciąż do najniezbędniejszych uwag. Nie od rzeczy będzie jeszcze zająć się teraz pytaniem, czym obraz różni się od dzieła sztuki literackiej¹.

Obraz jako dzieło sztuki malarskiej wykazuje stosunkowo największe pokrewieństwo z widowiskiem filmowym lub teatralnym². W obu tych rodzajach sztuki zawarta jest warstwa przedmiotów przedstawionych i warstwa wyglądów zrekonstruowanych w obrazie środka-mi malarskimi, a w widowisku teatralnym wywołanych przez realne przedmioty i aktorów na scenie, danych widzowi w spostrzeżeniu wzrokowym i słuchowym. Można by powiedzieć, choć nie całkiem

* Tekst pochodzi z: *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1958 – fragment rozdziału *O budowie obrazu*, s. 88–96.

¹ Paragraf ten stanowi ślad tego, iż cała ta rozprawa stanowiła w pierwszej swej redakcji jeden z paragrafów mej książki *Das literarische Kunstwerk*. Ma on jednak i czysto rzeczowe uzasadnienie w tym, że analizy poszczególnych rodzajów sztuki powinny ostatecznie prowadzić do analiz porównawczych. Temat ten był niejednokrotnie podejmowany w ostatnich dziesiętkach lat, już po ukazaniu się mej książki o dziele literackim. Między innymi poświęcili mu swe książki Étienne Souriau i Th. Munro. Niestety, wskutek braku głębszych analiz dzieł poszczególnych rodzajów rozważania ich obracają się na powierzchni zagadnień, nie sięgając do różnic wpływających z odmiennej anatomii dzieł poszczególnych sztuk. Por. É. Souriau *La correspondance des arts. Elements d'Esthétique comparée*, Paris 1947; Th. Munro *The Arts and their Interrelations* (także w tłumaczeniu francuskim).

² W książce mej *Das literarische Kunstwerk* starałem się pokazać, że widowisko teatralne stanowi graniczny wypadek dzieła literackiego, lecz nie jest dziełem literackim w ścisłym tego słowa znaczeniu (l. c., § 37). W dwadzieścia lat później podjęła tę tezę u nas p. S. Skwarczyńska (por. *Estetyka współczesna*, „Przegląd Filozoficzny”, 1949), nie wspominając zresztą o mej książce, która zapewne jest jej nieznana.

poprawnie, że obraz stanowi pewien częściowy system wielowarstwowej budowy widowiska teatralnego lub też pewną fazę widowiska filmowego. Brak w nim dwuwarstwy języka, konstytutywnej dla dzieła literackiego. Ale właśnie dlatego zachodzą wybitne różnice między tymi warstwami budowy wielowarstwowej, które pojawiają się w dziełach obu porównywanych ze sobą sztuk. Środkiem przedstawienia i podstawą konstytutywną dla dzieła literackiego, a w szczególności dla jego warstwy przedmiotów przedstawionych wyłącznie – albo przynajmniej, jak w widowisku teatralnym, w istotnej mierze – jest dwuwarstwa języka dzieła: brzmienia słów posiadające pewne znaczenie wyznaczają intencjonalnie przedmioty przedstawione. W obrazie przedstawiającym środek ten musi być zastąpiony odpowiednio dobranym wyglądem wzrokowym, zrekonstruowanym za pomocą układu plam barwnych. Funkcja ukonstytuowania i uwidocznienia widzowi przedmiotu przedstawionego musi być w obrazie spełniona wyłącznie przez odpowiedni wygląd lub pewien dobór wyglądów. W widowisku teatralnym pełnią ją częściowo wyglądy dostarczone przez przedmioty znajdujące się na scenie, a częściowo wyglądy konstruowane środkami literackimi (językowymi). Tym samym w dziele sztuki malarskiej odpadają wszystkie te właściwości sposobu przedstawiania, które w dziele sztuki literackiej są charakterystyczne dla przedstawiania za pomocą stanów rzeczy wyznaczanych przez zdania wchodzące w skład dzieła. Prócz tego wygląd pewnej rzeczy, zrekonstruowany w obrazie, jest jeden jedyny, a zarazem – jeżeli tak można powiedzieć – stężały, unieruchomiony, natomiast zarówno w czystym dziele literackim, jak i w widowisku teatralnym (ewentualnie filmowym) istnieje zwykle cała mnogość wyglądów tego samego przedmiotu, i to wyglądów jakby płynnych, przechodzących w siebie, a zarazem często różnego rodzaju. Tym samym obraz jest z istoty swej struktury, co do czasowości przedmiotów w nim przedstawionych, tworem momentalnym: przedmioty te są zawsze przedstawione tylko w pewnej chwili swego domniemanego bytu, o ile w ogóle dochodzi do ujawnienia w obrazie momentu czasowego. Zachodzi to w obrazie tylko tam, gdzie przedstawione jest pewne zdarzenie, a więc w obrazach z tematem literackim. Jest to zawsze tylko pewna terażniejszość, najwyżej z pewną perspektywą na przeszłość i przyszłość, której zasięg zależy od rodzaju zdarzenia unaocznionego w obrazie. W obrazach na-

tomiast pozbawionych tematu literackiego, a tym bardziej w obrazach abstrakcyjnych (beprzedmiotowych), nie dochodzi do przedstawienia czasu, w jakim – w obrazach przedstawiających – znajdują się przedmioty przedstawione³. Toteż obraz nawet wtedy, gdy się w nim odsłania pewien moment czasu, nie posiada sam tego rodzaju struktury czasowej, jaka jest charakterystyczna dla dzieła sztuki literackiej, muzyki lub filmu. I to brak mu tej struktury w dwojakim sensie: po pierwsze w tym, iż w świecie przedstawionym w obrazie nie dochodzi do ujawnienia przebiegu pełnego okresu *continuum* czasowego – jak do tego dochodzi zarówno w dziele literackim, jak w widowisku teatralnym lub filmowym – po wtóre zaś w tym, że dzieło malarskie nie posiada tej rozpiętości faz, tej wielofazowości, tak charakterystycznej dla tamtych dzieł. Toteż, o ile konkretyzacja dzieła literackiego musi się rozwijać w czasie konkretnym w ten sposób, że poszczególne fazy dzieła aktualizują się w kolejnych konkretnych chwilach czytania dzieła i ulegają przez to różnorodnym przemianom perspektywy czasowej⁴, o tyle nie może być mowy o czymś podobnym przy percepcji dzieła malarskiego. I ta percepcja wprawdzie nie jest zwykle i nie może być ściśle momentalna, lecz rozgrywa się w pewnym czasie. Mimo to obraz jako to, co się w niej konstytuuje, nie rozpościera się sam w czasie, nie rozwija się, lecz najwyżej trwa w czasie jako raz ukonstytuowany niezmienny przedmiot – o ile tylko malowidło, stanowiące jedną z jego podstaw bytowych, nie ulega przy tym realnym zmianom, co jednak w ramach jednej percepcji estetycznej na ogół widomie nie zachodzi⁵. Dzieło literackie (podobnie jak dzieło muzyczne) przybiera w konkretyzacji strukturę formalną procesu rozwijającego się w czasie i prowa-

³ W chwili, gdy przygotowuję do druku nowe opracowanie tej rozprawy, Przyboś poruszył sprawę przedstawienia ruchu w obrazie (omawiając obrazy Jaremiarki [Maria Jaremiarka (Jarema, po mężu Filipowicz) 1908–1958, artystka plastyk, scenograf, rzeźbiarka i malarka; przyp. red.]). Na terenie obrazów przedstawiających przedmioty sprawa ta nie przedstawia w gruncie rzeczy większych trudności. W obrazach abstrakcyjnych pokazał to już Klee.

⁴ Por. *O poznawaniu dzieła literackiego*, rozdz. II [Studia z estetyki, t. 1, Warszawa 1957 – przyp. red.].

⁵ Specjalne zagadnienie wysuwa się, jak się ta sprawa przedstawia, gdy chodzi o obraz, który istnieje kilkaset lat i przechodzi przez szereg różnych epok kulturalnych, w których nie tylko malowidło może ulec zmianie, ale zmienia się i sposób oglądania obrazów, i smak, a więc i przebieg przeżyć estetycznych. Otwierają się tu jednak tak szerokie perspektywy na różne zagadnienia, iż nie mogę się tą sprawą tu bliżej zająć.

dzi w związku z tym do pojawienia się szeregu specjalnych momentów dynamicznych. Obraz natomiast tej dynamiki nie posiada, gdyż tak samo jak malowidło stanowi przedmiot trwający w czasie, o ile w ogóle nie jest – przynajmniej w niektórych wypadkach – w zawartości swej przedmiotem ponadczasowym.

Temu zdają się przeczyć dwie okoliczności: po pierwsze to, że istnieją obrazy z tematem literackim, w których, jak już zaznaczyłem, dochodzi do unaocznienia momentu czasowego w postaci pewnego „teraz” wypełnionego zdarzeniem przedstawionym w obrazie, po wtóre zaś okoliczność, że widz ogląda obraz zazwyczaj czas dłuższy, wędruje swym fizycznym i duchowym spojrzeniem kolejno po poszczególnych częściach obrazu, a tym samym doznaje pewnej wielości wyglądów malowidła, poprzez które przy zmianie nastawienia i sam obraz mu się przejawia. Ta zaś wielość wyglądów malowidła, *resp.* samego obrazu, jest czasowo rozpięta.

Pierwszy fakt przemawia jednakże raczej za stanowiskiem, które tu zająłem. Jest ono zresztą dość powszechnie przyjmowane, choć nigdy go nie rozwinęto, i to zarówno tego punktu widzenia, jak i za pomocą moich argumentów. Malarskimi środkami zostaje bowiem przedstawiony tylko jeden moment pewnej historii, mianowicie sam temat literacki, natomiast owa „historia” – o ile mamy sobie z niej jakoś zdawać sprawę – musi być rozwinięta środkami literackimi. One to dopiero wprowadzają strukturę rozwiniętego czasu, ale zarówno ta historia, jak i ta struktura wychodzi już całkowicie poza zawartość obrazu.

Drugi z przytoczonych argumentów stwierdza pewien fakt, który wprawdzie często zachodzi, lecz nie jest wcale konieczny. Jest bowiem w zasadzie zawsze możliwe uchwycić obraz „jednym spojrzeniem”, a jedynie przy obrazach zbyt dużych, które obserwujemy ze zbyt bliskiej odległości, zachodzi konieczność wędrowania wzrokiem po poszczególnych częściach obrazu. To jednak tylko dowodzi, że te warunki oglądania tego rodzaju obrazu są raczej niekorzystne i że należy ich unikać, a w każdym razie, że po takim częściowym oglądaniu obrazu trzeba dążyć do scalenia uzyskanych w nim fragmentów w jedną całość, a więc do uzyskania jednolitej wizji tej całości – jeżeli tak można powiedzieć – w jednym ujęciu. Tymczasem przy dziełach literackich jest właśnie zupełnie wykluczone, żebyśmy mogli jakikolwiek utwór ująć „od razu”, „za jednym zamachem” – i to nawet przy utworach stosun-

kowo krótkich⁶. Wyjątek mogą chyba stanowić utwory tak krótkie, iż odczytanie ich mieści się w ramach jednej terażniejszości, ale i wtedy istnieje pewien porządek uchwytowania po kolei na przykład części jednego zdania. Tu można mieć wątpliwości, czy nie jest możliwe ująć sensu zdania „od razu” po kolejnym odczytaniu jego części. We wszelkich innych wypadkach jest to wykluczone i ingerencja czasowych perspektyw przywiązanych do poszczególnych faz odczytania i samego dzieła jest nieunikniona. O ile zaś nawet istnieją poszczególne fazy oglądania obrazu, to ujęty w nich sam obraz nie konstytuuje się nam jako twór w czasie się rozwijający i podlegający prawom perspektywy czasowej. Co więcej, o ile prawom perspektywy przestrzennej podlega samo malowidło, gdy z różnych punktów widzimy je w rozmaitych skrótach, o tyle obraz tym skrótom nie podlega, jest wyjęty niejako ze skrótów przestrzennych, postuluje jakby tylko jeden punkt lub kierunek widzenia, z którego jest wiernie oglądany i ujęty, a wszystkie inne jakby się nie liczą. Inaczej: obraz sam nie ma mnogości wyglądów do siebie przynależnych, gdy natomiast malowidło tylko przez takie doń przynależne wyglądy może być spostrzeżone. Prócz tego nie należy mieszać wyglądów, poprzez które dane nam jest malowidło, z wyglądem przedmiotów przedstawionych, który należy do zawartości samego obrazu. Ten jest jeden i ustalony i dyktuje nam ze swej strony, z jakiego punktu czy kierunku widzenia należy spostrzegać malowidło, *resp.* obraz, jeżeli zrekonstruowany w obrazie wygląd pewnej rzeczy przedstawionej ma bez zaburzeń spełnić swą funkcję przedstawiania tej rzeczy. Jeżeli wędrujemy wzrokiem po malowidłe, nie uchwytujemy jeszcze obrazu adekwatnie właśnie dlatego, żeśmy jeszcze nie objęli naszym przeżyciem owego jednego utrwalonego w obrazie wyglądu danej rzeczy, żeśmy się nie ustawili na to, by go doznać i przez to wykorzystać jego funkcję naocznego przedstawiania tej rzeczy. Dopiero gdy znaleźliśmy punkt w przestrzeni przed malowidłem, z którego patrząc, możemy konkretnie doznać wyglądu, który należy zaktualizować, żeby przezeń zobaczyć daną rzecz lub ogół rzeczy przedstawionych w obrazie, dopiero wtedy możemy zatopić się w cały obraz i, zobaczywszy go, ująć go również w jego wartości estetycznej, nie czyniąc zresztą samej tej wartości obiektem naszej percepcji. Możemy patrzeć na dany obraz

⁶ Chyba po przeczytaniu, ale wtedy już, ściśle biorąc, nie ma percepcji dzieła.

przez pewien czas z tego samego punktu widzenia i przez cały ten czas rozkoszować się jego pięknem lub innymi wartościami estetycznymi w nim ucieleśnionymi, a w tym czasie rozwija się niewątpliwie całe *continuum* konkretnych, przez nas doznawanych wyglądów malowidła. Wszystkie one jednak tym się odznaczają, że mimo pewnych zmian, jakie zachodzą w ich zawartości, przecież umożliwiają nam zobaczenie tego samego obrazu w jego nieziennej budowie. Nawet jeżeli patrząc na obraz, koncentrujemy naszą uwagę raz na tym, drugi raz na innym jego szczególe, jeżeli raz rozkoszujemy się na przykład doborem barw, drugi raz dynamiką kształtów i ruchów rzeczy przedstawionych, trzeci raz wreszcie wczuwamy się w sytuację psychiczną ludzi przedstawionych i staramy się uchwycić sens artystyczny całości – zdajemy sobie sprawę, że to jedynie nasz sposób wykorzystywania wartości występujących w obrazie ulega pewnym przemianom, ale to nie obraz sam się przez to zmienia: on w swej szczególnej nieruchomości pozostaje jakby niewrażliwy na te przemiany sposobu ujmowania go, jakby pozostawał poza zasięgiem naszych przeżyć i dokonywanych w nich ujęć. Mimo wszelkich przemian w sposobie widzenia i rozumienia go, dany nam jest ostatecznie dokładnie ten sam przedmiot przedstawiony w tym samym wyglądzie, raz dzięki właściwościom malowidła ustalony. Wyjęty jest on w szczególny sposób z toku trwania i zmieniania się w czasie, jak to zachodzi z rzeczami danymi nam bezpośrednio w spostrzeżeniu zmysłowym. Jeżeli widzimy jakąś rzecz, doznając pewnej fali wyglądów, to nawet jeżeli tak się zdarzy, iż przez pewien okres jest nam ona dana jako niezmieniona, to jednak w każdej nowej fazie spostrzegania jest nam zarazem dana nowa faza istnienia tejże rzeczy w tym samym czasie, w którym ją spostrzegamy. Rzecz ta trwa w coraz to nowej fazie czasu. W tenże sposób trwa niewątpliwie i malowidło, dzięki któremu widzimy dany obraz. Lecz o trwaniu w czasie naszego spostrzegania samego obrazu jakoś nie ma sensu mówić: nie wydaje się możliwe powiedzieć, że w coraz to nowej chwili mamy do czynienia z nową fazą istnienia obrazu, który spostrzegamy w przeżyciu estetycznym. Nie można też powiedzieć, żeby on się w tym czasie stawał lub rozwijał, jak to zdaje się zachodzić w przypadku dzieła muzyki lub dzieła literackiego. Tak odmienna jest jego swoista natura. W rezultacie więc obraz, choć jest percypowany w pewnym procesie czasowo rozciągłym, nie jest w swej zawartości nam dany ani jako przedmiot

trwający w czasie, ani jako pewien proces. Dopiero gdy do tego dojdzie, iż malowidło ulega pewnym zmianom, że na przykład wypełzną barwy lub obraz zostanie przemalowany odpowiednio do gustu danej epoki itp., wówczas ulega zmianie i sam obraz, i zostaje w ten sposób wciągnięty w proces historyczny, staje się przedmiotem trwającym w czasie historycznym. Jest to jednak już nowa perspektywa zagadnień, której tu nie będę rozwijał.

Przez odpadnięcie w obrazie dwuwarstwy języka sposób przedstawiania w nim przedmiotów nie tylko jest inny niż w dziele literackim i inna jest widomie nam dana obecność przedmiotów przedstawionych, lecz nadto pociąga to za sobą odmienną niż w literaturze polifonię jakości estetycznie wartościowych. Jest ona przede wszystkim uboższa niż w dziele literackim, po prostu dlatego, iż tam na nią składają się jakości estetycznie wartościowe ze wszystkich czterech warstw dzieła, gdy w obrazie tylko z dwu. Po wtóre jednak i z tego powodu, że przedmioty przedstawione w obrazie odsłaniają nam prawie wyłącznie swe jakości wzrokowo dane, inne zaś za pośrednictwem tamtych, gdy tymczasem w dziele literackim mogą być wyposażone w jakości najróżnorodniejsze, a jakości wzrokowe nie mają nad innymi przewagi. Natomiast zarówno wygłady, jak i przedmioty przedstawione w obrazie, posiadają tę konkretną naoczność, a tym samym i dynamikę, i żywość narzucania się widzowi, jakiej przedmioty przedstawione środkami czysto literackimi osiągnąć nie mogą. Nic dziwnego, że przynajmniej niektóre dzieła literackie ciążą ku temu, by ich warstwy: wyglądowna i przedmiotowa, osiągnęły tę naoczność, konkretność i żywość, jaką posiadają przedmioty przedstawione i ich wygłady w obrazie; to ciążenie do – jak się zwykle mówi – realizacji na scenie w widowisku teatralnym. Ale tym samym opuszczona jest dziedzina tworców czysto literackich.

Inny punkt różnicy między obrazem a dziełem literackim dotyczy sprawy miejsc niedookreślenia. Przedmioty przedstawione w dziełach obu tych rodzajów sztuki są czysto intencjonalne. Jedne i drugie posiadają – z istoty swej – rozliczne miejsca niedookreślenia. Miejsca te jednakże są w obrazie jeszcze liczniejsze niż w dziele literackim, o ile można się tak wyrazić. W obrazie istnieje bowiem jedna jedyna droga, na której przedmiot w nim przedstawiony może się ukonstytuować: wszystko musi być – jak się to nieraz mówi – „wyrażone” barwą. W na-

stępsztwie tego tylko te własności przedmiotu przedstawionego mogą się w obrazie ukonstytuować, które można uwidocznć owym jedynym, właśnie w danym obrazie utrwalonym wyglądem. Nie są to, oczywiście, wyłącznie własności wzrokowe. Dzięki bowiem występującym w zawartości wyglądu wzrokowego różnego rodzaju jakościom niewypełnionym mogą się w obrazie przejawiać także inne własności przedmiotu przedstawionego, i to nie tylko rzeczy materialnych, lecz i własności psychiczne osób przedstawionych, jak pewien przemijający stan emocjonalny lub pewien raczej trwały rys charakteru wyrażający się na przykład we wzrokowo danym grymasie twarzy itp. Żadna jednak własność przedmiotu nieprzejawiająca się ostatecznie przez jakości wzrokowe nie może się ukonstytuować w przedmiocie przedstawionym w obrazie, a tym samym powstaje w nim luka, nieodokreślenie, i to takie, które w dziele literackim może być bez trudu usunięte.

Co się wreszcie tyczy sposobu istnienia, to obraz jako przedmiot intencjonalny ugruntowany w pewnym realnym przedmiocie materialnym – w malowidle – znajduje się, jeżeli tak można powiedzieć, w lepszym położeniu niż na przykład dzieło muzyczne czy dzieło literackie. Jego podstawa bytowa („ugruntowanie”) określa w sposób jednoznaczny co najmniej podłoże wrażeniowe warstwy wyglądowej (jak np. w obrazach impresjonistycznych)⁷, w wielu zaś wypadkach i zupełny wygląd zrekonstruowany w obrazie, a pośrednio także i przedmiot przedstawiony co do niektórych cech jego cielesnej strony, pozostawiając ewentualnie pewne dowolności i nieokreślenia co do psychicznej strony osób przedstawionych. Zabezpiecza to w każdym razie i dentyczność obrazu jako dzieła sztuki, jakkolwiek jeszcze dopuszcza wielość „konkretyzacji”, które powstają przy obserwowaniu obrazu. „Konkretyzacja”, by powstać, wymaga tu tylko jeszcze pomocy konkretnego subiektywnego zobaczenia obrazu. Zarówno obraz, jak i jego konkretyzacja jest przedmiotem bytowo samodzielnym (tzn. całość stanowiącym) w stosunku do przeżyć widza, przedmiotem jednak zarazem, który z natury swej wskazuje na procesy twórcze autora dzieła malarskiego, z drugiej zaś strony na przeżycia, w których widz

⁷ Oczywiście, nie należy zapominać o przedmiotowych i podmiotowych warunkach spostrzegania malowidła i – jeżeli tak można powiedzieć – tworzenia obrazu. Do sprawy tej jeszcze powrócę.

ujmuje obraz, i jest od jednych, jak i od drugich, jak wreszcie od malowidła bytowo zależny i bytowo pochodny; jest właśnie wytworem, a nie przedmiotem samorodnym. Dzięki jednak ugruntowaniu obrazu w pewnym realnym przedmiocie fizycznym, położonym w świecie zewnętrznym, materialnym, obraz jest stosunkowo znacznie mniej zależny od subiektywnych operacji widza niż na przykład utwór muzyczny od przeżyć słuchacza.